

HOMMAGES ET TOMBEAUX CHEZ MALLARMÉ – L'ARTICULATION RESSUSCITANTE ET RANIMANTE

Györgyi FÖLDES

Stéphane Mallarmé a composé toute une série des *Tombeaux* et des *Hommages* destinés aux artistes morts dont Gautier, Poe, Baudelaire, Verlaine, Wagner, Puvis de Chavannes. Quel peut être l'objectif véritable de ces poèmes ? Le simple hommage, la commémoration, une offrande, ou même la résurrection ? Voilà la question à laquelle nous nous proposons de répondre en analysant quelques-unes de ces œuvres remarquables.

Mallarmé pense que c'est énoncé, proféré, rappelé à la vie réelle que le verbe peut obtenir son sens mystérieux : nous pouvons lire ses œuvres soit à haute voix soit silencieusement, c'est bien l'articulation qui en fait naître la signification. Bien que Mallarmé fasse très attention à la typographie et à la mise en page, il considère le livre – en tant qu'objet physique – comme une partition minutieuse. Il écrit par exemple que dans la poésie sans la « profération » « rien ne demeurera¹ », ou qu'« il est (...) un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire² ». Selon lui, le pouvoir de la parole, de l'énonciation (extérieure ou intérieure) est de créer un autre monde, celui des idéaux – plus ou moins – platoniciens. Nous connaissons sa formule célèbre sur le symbolisme : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix se relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets³. » (Il faut cependant y ajouter que dans l'*Action restreinte*, en définissant l'ontologie du livre, il dit quasi le contraire : l'existence du livre ne requiert pas de lecteurs.)

Cette conception de Mallarmé semble être en accord en grandes lignes avec celle de Humboldt et celle de Potebnia, selon qui le mot est un instrument de la connaissance, car sa réalisation (sa prononciation ou son écriture) objective, extériorise la pensée. (Quant à Humboldt, nous ne pouvons pas trouver de preuves philologiques de son influence, mais nous savons que Mallarmé voulait fonder sa thèse de doctorat sur la théorie de Bopp qui était son collaborateur.) Humboldt écrit : « Le son articulé est l'essence du langage qui intervient au

¹ S. MALLARMÉ : *Théorie du vers* = S. M. : *Œuvres complètes* (1945) éd. H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY. Paris, Gallimard, p. 367.

² S. MALLARMÉ : *Crayonné au théâtre* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 295.

³ S. MALLARMÉ : *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 857.

changement de la représentation en notion de nature proprement linguistique, ou plus généralement l'articulation est l'essence par excellence du langage, le levier qui opère la mise en œuvre du langage et du contenu de pensée, la clef de voûte qui réalise l'intime union de ses deux instances⁴ » ; cependant il y ajoute que c'est moins de l'élément effectivement perceptible pour l'ouïe que du moment articulatoire qu'il s'agit ici. Le son articulé est l'essence du langage qui intervient par le passage à la représentation de nature proprement linguistique. De notre point de vue, la constatation la plus importante de Humboldt est que « la dépendance mutuelle et complémentaire de la pensée et du mot a pour conséquence évidente que les langues sont moins des moyens destinés à représenter la vérité déjà connue que des moyens promis à la découverte de la vérité insoupçonnée jusque-là⁵. Le philosophe et linguiste allemand identifie l'articulation du son à la forme intérieure dont l'aspect le plus caractéristique est son dynamisme, son énergie, c'est-à-dire qu'elle ne peut désigner qu'une direction, une manière de procéder. En ce qui concerne Potebnia, bien sûr, on ne peut pas parler d'une influence, seulement d'une idée parallèle avec celle de Mallarmé : il suppose⁶ que dans le mot naissant, la pensée – au moyen d'une image, d'une représentation considérée comme *tertium comparationis* – compare deux complexes : celui à connaître et celui qui est déjà connu. Cette comparaison primordiale du mot naissant est en général oubliée, mais la texture de l'œuvre poétique peut la sauvegarder, peut nous rappeler à cette forme étymologique. La force évocatrice du mot provient de la représentation (ou, autrement dit : de la forme intérieure), celle-ci étant le signe de la pensée primitive et attachant la forme sonore du mot au sens du mot.

Ainsi, nous avons contourné deux théories parentes à celles de Mallarmé qui met donc, lui-même aussi l'accent sur l'articulation, sur le dynamisme du mot naissant et qui cherche consciemment les étymologies aussi dans le dictionnaire Littré, dans les mots anglais (*house-husband*, *heavy-heaven*), dans les faux-amis, etc. Il a justement commencé à s'occuper des théories linguistiques générales de Bopp, parce qu'il voulait – comme l'indique Charles Chassé – « constituer cette langue idéale, ce super-idiome, antérieur à toutes les langues nationales puisque les éléments dont il serait composé auraient été pris dans leur sens le plus ancien⁷. »

Que se passe-t-il de ces *épitaphes* très musicales, abondant en allitérations sonores et rimes riches ? Nous les lisons bien sûr ; par conséquent, en les

⁴ W. von HUMBOLDT : « Sur la diversité de structure du potentiel linguistique de l'humanité » trad. en manuscrit : Pierre CAUSSAT, cité par : Ole HANSEN-LOVE : « La révolution copernicienne du langage », dans *l'Œuvre de Wilhelm von Humboldt* (1972) : Paris, Vrin, p. 192.

⁵ *Idem*, p. 13.

⁶ Pour les études d'Alexandre Potebnia, cf. : Á. KOVÁCS (dir.) (2002) : *Poétika és nyelvelmélet. Válogatás Alekszandr Potebnia, Alekszandr Veszelszovszkij, Olga Frejdenberg műveiből*. Budapest, Argumentum.

⁷ Ch. CHASSÉ (1954) : *Les clés de Mallarmé*. Paris, Éditions Montaigne, p. 40.

articulant, nous les réalisons, ou nous réalisons – même revivifions – leur monde intérieur et antérieur.

Comme nous le verrons plus tard, dans le *Tombeau de Charles Baudelaire*, Mallarmé évoque le monde des mythes égyptiens : or, dans la conscience magico-religieuse, les formes linguistiques se manifestent d’abord comme phénomènes mythiques : chaque mot du langage devient une force primitive, la source de tout ce qui est et se manifeste. Dans les mythes cosmogoniques, le verbe est attaché aux dieux ou à Dieu, soit comme instrument utilisé par le Créateur, soit la cause première d’où il naît, lui aussi.

En outre, nous connaissons de nombreux écrits qui attestent que selon Mallarmé, les noms propres (surtout les noms sonores : Anastase, Hérodiade, Igitur, etc.) sont voués par excellence à créer une réalité virtuelle : celle des œuvres. Dans les *Mots anglais*⁸, Mallarmé – qui considère que les noms propres (prénoms et noms de familles) sont motivés – indique le sens général de quelques noms propres.) Or, les *Tombeaux* et les *Hommages* contiennent tous le nom de l’artiste défunt (non seulement dans leur titre, mais dans les vers) ; de plus, ils les évoquent en général en une position accentuée, en position de rime. Les exemples les plus éclatants sont ceux de Puvis de Chavannes et de Verlaine dont les noms riment avec des mots évoquant la vie : « Par avance tu vis »/ « Ô solitaire Puvis », « Verlaine »/ « haleine » : de plus, « vis » chez le peintre comportera pour le poème une homonymie entre la 2^e personne du singulier des verbes *voir* (passé simple) et *vivre* (présent), liant la survie de l’artiste à la vue, à son sens assurant son art, tandis que chez Verlaine, la *haleine* se rattache au motif de la bouche, c’est-à-dire à l’organe considéré par Mallarmé comme un des attributs les plus caractéristiques des poètes. En outre, un autre de ces noms (Baudelaire) est renforcé par les allitérations de ses consonnes, surtout celle du son initial, au corps du poème. Ces gestes de Mallarmé sont destinés à faire naître le monde du poème, un monde qui appartient au mort aussi, ressurgi dans l’œuvre et par l’œuvre. Boulgakov écrira dans sa *Philosophie du nom*⁹ (étant en accord avec la conception de Potebnia) que toute dénomination étant un jugement, ou, autrement dit, une prédication, le nom propre – bien que pour la première vue, il paraisse impliquer une dénomination déjà obscurcie – comporte un idéal (l’idéal platonicien de l’homme), et colle étroitement à celui qui le possède : comme force, comme énergie, il le détermine et le forme, il est donc la source de la vie individuelle. Le nom propre parle de l’être, où l’idéal devient réel.

Dans notre analyse, nous nous concentrerons sur cet aspect des poèmes, nous n’en toucherons que les traits les plus importants du point de vue de cette résurrection. Dans le sonnet déjà mentionné, écrit en hommage de Baudelaire, Mallarmé évoque quelques mots tirés de l’œuvre du destinataire du poème, ce qui contribue donc à ressusciter l’essence de cette poésie. Ici, nous trouvons

⁸ S. MALLARMÉ : *Mots anglais* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 1089.

⁹ M. BOULGAKOV (1954) : *Философия имени*. Paris, YMCA Press, p. 154–178.

important de diriger notre attention à l'aspect mythique de l'œuvre, surtout, car la mythologie égyptienne – à part le mot *sphinx* – n'est pas caractéristique à la poésie de Baudelaire. Deux expressions du premier quatrain se révèlent comme primordiales pour notre interprétation : « Le temple enseveli divulgue par la bouche sépulcrale », et « quelque idole Anubis tout le museau flambé comme un aboi farouche ». D'une part, l'importance du son est exprimée explicitement par les motifs comme *bouche*, *museau*, *aboi* et implicitement par les allitérations ; d'autre part, la « bouche sépulcrale » et « *Anubis* » peuvent s'apparenter étroitement : ils peuvent être liés à un rite sépulcral dans la religion égyptienne, appelé « ouverture de la bouche », et placé sous les auspices d'Anubis¹⁰. La cérémonie se sert à accorder au mort la faculté de proférer la vérité, de se justifier devant les dieux, et d'avoir une vie nouvelle. Pendant le rite, un disque solaire est placé sur la bouche du défunt pour montrer qu'il partagera désormais la vie de Rê, du Dieu Soleil. Cet acte exprime une prière du Livre des Morts de l'Égypte ancienne : « Rends-moi ma bouche pour parler. » Dans le sonnet, on ouvre la bouche du défunt pour que le temple enseveli (c'est-à-dire la nature dont – selon les *Correspondances* de Baudelaire – nous devons savoir traduire les symboles, les confuses paroles en langue humaine, en langage poétique) puisse divulguer, se traduire en langage poétique. Or, le seul point où l'esthétique de Baudelaire communique avec la culture égyptienne, c'est qu'il considère le monde (la nature, le temple) comme un ensemble des hiéroglyphes que le poète, cette personne initiée peut déchiffrer pour y trouver l'essence de l'existence. Le museau « flambé », « la mèche », « le gaz », « le réverbère », « le rubis » évoquent l'élément du feu et avec lui, le soleil (pensons à la vie partagée avec Rê), ce symbole de la vie et du verbe divin. Cependant, le pubis « allumé », qui est en contact physique du tombeau de Baudelaire (il est fort probable que la femme s'assoit sur la tombe), nous suggère un acte sexuel et la fécondité aussi. Celle-ci et son antithèse, la stérilité sont les notions clefs de la poésie de Mallarmé. Au sonnet *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, la stérilité (glaciale) peut être vaincue par la réalisation, la prononciation du SIGNE (c'est seulement la manière dont le CYGNE peut se DÉ-LIVRER de la blancheur du papier) ; ici, nous voyons l'autre face de ce problème : l'atmosphère du poème est déterminé par la couleur rouge et l'élément du feu : au cours d'un rite antique et sexuel à la fois, le poète mort regagne la vie en regagnant la capacité de parler, de créer par le verbe. Nous notons ici, que les motifs peuvent être tous liés entre eux-mêmes, et leur ensemble renforce notre hypothèse : selon Jung, *la bouche* comme symbole archétypique peut s'apparenter avec le feu ; dans la symbolique traditionnelle, on suppose une relation multiple entre la bouche et le sexe

¹⁰ Dans cette étude, nous avons consulté les dictionnaires de symboles suivants :

J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT (1969) : *Dictionnaire de symboles*, 1–4, Paris, Seghers.
 M. CAZENAVE (dir.) (1996) : *Encyclopédie des symboles*. Édition française. Livre de Poche, LGF.
 J. PÁL et E. ÚJVÁRI (éd.) (1997) : *Szimbólumtár*. Budapest, Balassi.

féminin ; le feu (le soleil) est le gage de la fécondation, ainsi, de la vie nouvelle ; le temple, le verbe *bénir* et le pubis nous suggère la figure d’une prostituée sacrée dont le rôle était dans l’Antiquité de s’unir avec la divinité. De plus, la connexion des mots *tomb* “tombe, tombeau” et *womb* “utérus” est un des topiques de la poésie anglaise si chère pour Mallarmé, qui utilise avec prédilection des calques et des faux-amis empruntés à la langue anglaise. Pour clore cette analyse, nous rappelons encore que tous les textes de Mallarmé portant sur le tombeau de Baudelaire (*Autrefois, en marge d’un Baudelaire, Symphonie littéraire, Théodore de Banville*) décrivent tous le coucher du soleil qui peut être interprété comme une descente dans l’enfer seulement provisoire. Dans *Théodore de Banville*¹¹, Mallarmé parle d’une résurrection provoquée par le tombeau de Baudelaire ; le texte le plus intéressant est quand même la *Symphonie littéraire* qui est au moins un peu plus discursif que le sonnet analysé : ce poème en prose comporte un cadre où le narrateur lit dans un livre la présentation du coucher du soleil se déroulant au tombeau : citons la partie finale de cette œuvre : « J’ai fermé le livre et les yeux, et je cherche la patrie. Devant moi se dresse l’apparition du poète savant qui me l’indique en un hymne élané mystiquement comme un lis¹². »

Dans *Le Tombeau d’Edgar Poe*, la solution de Mallarmé est surprenante. Dans le titre, il élimine le deuxième prénom du poète défunt (Allen), justement celui qu’il a présenté dans les *Mots anglais* comme un prénom individualisant, ne désignant qu’une seule personne. Dans cette œuvre didactique, il a expliqué le prénom Edgar ainsi : « la lance qui défend les biens ».

L’ensemble du contenu discursif du poème nous suggère un geste pareil de la part de cet « Edgar », du « Poète », du « POE »-te, c’est-à-dire de Poe lui-même, considéré comme le poète par excellence, dont Mallarmé dit dans *Scolies* être « le prince spirituel de cet âge », « un des plus grands héros littéraires¹³ ». Lui, dans sa mort et par son tombeau orné d’un bas-relief (et de l’inscription de « notre idée ») peut borner le blasphème, l’incompréhension du public si blessant dans sa vie : le « Poète » – ou, plus tard, « l’ange » – tient un glaive pour défendre sa poésie (d’ailleurs sonore, car l’« hydre » doit l’écouter : « oyant »), pour la sauvegarder pour l’éternité. Nous citons ici l’interprétation si probante de Morel : les notions *ange, glaive, parole, mort* peuvent être rapprochées par l’imagerie biblique : l’ange est celui d’Apocalypse, « qui est le Verbe de Dieu » ; « de sa bouche sort un glaive acéré, pour qu’il en frappe les nations » (*Apocalypse*, XIX.15.) ; l’hydre « évoque non seulement l’hydre de Lerne, mais la Bête d’Apocalypse, pleine de noms blasphématoires... », « de mots de la tribu ». La conclusion de Morel : le poème est « l’apocalypse du Verbe poétique, et donne en tout cas au conflit traditionnel du poète et de la foule la dimension d’un conflit archétypal, celui de l’ange et de l’hydre, de

¹¹ S. MALLARMÉ : *Théodore de Banville* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 141.

¹² S. MALLARMÉ : *Symphonie littéraire* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 282.

¹³ S. MALLARMÉ : *Scolies* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 767.

l'éternité et du siècle¹⁴ ». Nous ne pouvons que compléter cette explication brillante : le glaive sortant de la bouche de l'ange lui-même peut être aussi le verbe (surtout, que dans l'iconographie traditionnelle, les anges tiennent quelquefois des livres). Dans la version anglaise, Mallarmé donne pour équivalent du « glaive nu » l'expression *naked hymne* "hymne nu", qu'il explique ainsi à Mrs. Sarah Helen Whitman : « the words take in death their absolute value » : « dans la mort, les mots gagnent leur valeur absolue¹⁵ ». Dans l'*Apocalypse*, ce glaive sorti de la bouche apparaît encore une fois, mais cette fois-ci, c'est le Christ au visage brillant comme le soleil qui le serre entre ses lèvres. Ici, le glaive symbolise le feu purificateur et la vérité illuminante (de nature verbale, bien sûr) et il a comme tâche de trancher les limites du temps, de rendre le temporel atemporel. Il nous reste encore une question : comment faudrait-il attacher le Verbe divin à la réalisation concrète (de la lecture) du poème en tant qu'objet linguistique ? La solution de ce problème nous montrera la réponse à une autre question aussi – puisque nous avons déjà vu que selon la conception de Mallarmé, la connaissance se fonde sur une base linguistique : comment faudrait-il attacher cet idéal platonicien des poètes ressurgi de l'état de la mort, à la figure concrète de cet auteur américain ? Nous trouvons la clé dans les *Notes sur le Langage*, où Mallarmé nous avertit de ne jamais confondre le Langage avec le Verbe (la réalisation concrète avec l'idéal), tout en précisant, qu'il existe entre eux une certaine relation indirecte, une certaine « transparence » :

Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont "la négation identique à l'essence" du devenir, devient le Langage. Le Langage est le développement du Verbe, son idée, dans l'Être, le temps, devenu son mode : cela à travers les phases de l'Idée et du Temps en l'Être, c. à. d. selon la Vie et l'Esprit. (...) D'où les deux manifestations du Langage, la Parole et l'Écriture, destinées (...) à se réunir toutes deux en l'Idée du Verbe : la Parole, en créant les analogies des choses par les analogies des sons. L'Écriture en marquant les gestes de l'Idée se manifestant par la Parole, et leur offrant leur réflexion, de façon à les parfaire, dans le présent (par la lecture) et à les conserver à l'avenir comme annales de l'effort successif de la parole et de sa filiation (...) de façon à ce qu'un jour, leurs analogies constatées, Le Verbe apparaisse derrière son moyen de Langage, rendu à la physique et à la physiologie comme un principe dégagé, adéquat au Temps et à l'Idée¹⁶.

Que se passe-t-il quand le verbe/la parole, matériau de la poésie n'est pas le matériau de l'art pratiqué par l'artiste commémoré ? Dans le cas de Wagner, nous ne nous en éloignons pas autant, nous restons encore dans le domaine des arts sonores ; de plus, comme nous le savons, l'esthétique de Mallarmé requiert

¹⁴ Cf. Notes, S. M. : *Œuvres complètes*, p. 1193.

¹⁵ In : S. MALLARMÉ (1995) : *Correspondance. Lettres sur la poésie*. Paris, Gallimard, p. 559–562.

¹⁶ S. MALLARMÉ : *Notes sur le Langage* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 503–512.

la musique, la musicalité pour la poésie aussi. Comme de nombreuses interprétations l’ont déjà affirmé, le poème est un hommage boudeur, un peu ironique, mais le ton péjoratif concerne plutôt la personnalité de Wagner, et non pas son œuvre. Cette équivocité est aussi présente dans le motif du silence de la mort (« silence funèbre », « trompettes d’or pâmé », « tu ») qui implique le contraire de tout ce que nous avons suggéré jusqu’ici, la résurrection réalisée par le langage articulé. En effet, quelques expressions sous-entendent cette hypothèse : « manque de mémoire », « enfouissez-le dans l’armoire » (le sens primitif d’*enfouir* est justement “creuser”, “enterrer”). Est-ce que le Livre – qui un des symboles les plus importants de la poésie mallarméenne et qui se présente ici dans plusieurs formes : « grimoire », « hiéroglyphes », « vélins » – enferme dans lui-même les sons en tant que lettres ou notes mortes pour toujours, personne ne les jamais lira ? Il faut ajouter que par ce manque de lecture et d’articulation, un autre aspect manquant de la réception semble être aggravé, et c’est l’interprétation. Le grimoire est un livre contenant des formules magiques, hermétiques ou un manuscrit peu lisible, et l’hiéroglyphe (écrit en général sur le vélin) représente – déjà depuis l’humanisme, mais plus théoriquement depuis Jouffroy, Sainte-Beuve et surtout Baudelaire – l’élément de la nature à déchiffrer (cf. les *Correspondances* citées par Baudelaire par son article portant sur Wagner), ainsi, le symbole en tant que tel : ce sont donc des porteurs, des enregistreurs du son et de la signification essentielle à la fois, mais qui menacent ici de ne plus mettre ceux-ci à jour. Mais est-ce bien vrai, est-ce que le silence funèbre l’emportera bien sur la vie, la musique et l’art ? L’hiéroglyphe propage un frisson familier, le sacre irradié par Wagner est mal tu par l’encre, va sonner en « sanglot sibyllins » comme montre « la pointe » du texte. Nous devons préciser que la sibylle peut être le symbole du poète absolu, créant de la poésie hermétique : la sibylle de Cumes, cette prophétesse était cru élevée à une condition transnaturelle qui lui permettait de communiquer avec le divin et qui gardait ainsi le savoir le plus profond ; ses oracles toujours énigmatiques, même obscurs étaient prononcés oralement, chantés sous forme de vers, mais étaient aussi notés dans des livres nommés Sibyllins, devenus d’ailleurs ses attributs les plus importants. De plus, dans l’*Énéide*, elle accompagne le héros de l’épopée dans l’enfer pour une visite seulement provisoire, elle se révèle donc capable de reconduire quelqu’un de la mort. C’est « les sanglots sibyllins », ce deuil immatériel, mystérieux et sonore qui fait ressurgir « le sacre mal tu par l’encre » du « dieu Richard Wagner » et qui fait sonner « les trompettes tout haut d’or pâmé sur les vélins », c’est-à-dire la musique jusqu’ici prisonnière de la partition : le poème hermétique lu jusqu’à la fin (à haute voix avec ses allitérations musicalisantes, ou même silencieusement, mais articulé dans le sens humboldtien) peut revivifier la musique apparemment inviable en elle-même après la mort du compositeur. Dans un de ses écrits théoriques (*Le livre, instrument spirituel*), cette idée de Mallarmé de relier le Livre et la musique prend une forme explicite ; il déclare : « Un solitaire tacite concert se donne par la lecture, à l’esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification :

aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié, et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche de l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité¹⁷ »

Nous soulignons encore le mot *même* dans le texte – « mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins » – qui suggère aussi qu'il s'agit du retentissement de deux sortes de choses à la fois, de deux branches d'art. Si nous retournons au premier tercet du sonnet, la préposition *vers* peut ainsi gagner un autre sens, celui de son homonyme, "le contraire de la prose". Selon les interprétateurs, c'est le dieu Wagner qui a surgi de la/après la musique haïe (parce que bruyante et trop gaie) de ses prédécesseurs (Austin) ou bien, de la/après la moquerie du public : mais ce sens ne se justifierait que si le verbe *jaillir* était à la troisième personne du pluriel et que l'expression *entre elles* (qui est cependant au pluriel et au féminin) se référait au fracas (Sándor Weöres traduit ainsi le sonnet : « Míg dörgött-recsegett gúnyos kezdeti zaj/közülük mesteri sugár szökött hamar/templomtérig amely támadt e látomáshoz »), mais c'est un non-sens grammatical. Selon la logique grammaticale, le prédicat « a jailli » a pour sujet « un parvis », ce qui mène à l'interprétation que c'est « de clartés maîtresses » qu'« un parvis » (dont la signification ancienne, étymologique est "*paradis*") « a jailli », et ce paradis – qui est « né pour leur simulacre », pour être la copie terrestre de ces clartés divines ou idéales dans le sens platonicien – a jailli « jusque vers » : il apparaît comme en vers, comme en poème.

La longueur autorisée étant très restreinte, nous devons nous borner à l'analyse de ces trois sonnets, nous renonçons donc aux examens en détail des deux autres épitaphes écrites en vers, au *Tombeau* consacré à Verlaine et à *l'Hommage* écrit en l'honneur de Puvis de Chavannes. Nous devons quand même préciser que le résultat de ces analyses – avec des nuances très importantes, bien sûr – serait pareil, montrerait que la survie de l'œuvre – qui implique aussi la survie de l'artiste – au niveau des idéaux peut être assurée par la conception de langage mallarméenne comparable à celles de Humboldt et de Potebnia), se manifestant dans sa poésie hermétique consacrée aux grands morts, aux artistes défunts remarquables.

¹⁷ S. MALLARMÉ : *Le livre, instrument spirituel* = S. M. : *Œuvres complètes*, p. 380.